El Veronés

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la *Propiedad Intelectual Nº 806.580*

Don · 500 cue

El Veronés

Monografía por Franca Zava Boccazzi

Traducción por Jesús López Pacheco

El juicio del siglo XX, por María Inés Rivera

PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

N… CIRCULANTE

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

FRANCA ZAVA BOCCAZZI

El Veronés

Pablo Caliari nació en Verona en 1528, en el hogar del cantero Gabriel Caliari, de origen lombardo, y de su esposa Catalina, veronesa. Según Ridolfi, parece que aprendió del padre a modelar en yeso, pero el que lo inició en la pintura fue Antonio Badile, quien, al decir de Borghini, fue su maestro. Esta afirmación está confirmada por un documento de 1541, que, refiriéndose a "Antonius Badilus pictor q. Hieronymi", declara al joven Pablo "discipulus seu garzonus" de aquél.

A los veintitrés años, en 1551, Pablo fue llamado por Sanmicheli para decorar, junto con Bautista Zelotti, la villa de los Soranzo, que el primero acababa de construir en Treville, cerca de Castelfranco. Al año siguiente participó con Pablo Farinati, Domingo Brusasorci y Bautista del Moro en un concurso convocado por el cardenal Hércules Gonzaga para hacer un cuadro que habría de colocarse en la catedral de Mantua.

En 1553, siendo aún muy joven, fue introducido en el ambiente artístico de Venecia por monseñor Ponchino de Castelfranco (a quien acaso conoció durante sus trabajos en la villa Soranzo), el cual le asoció con Zelotti para decorar el Palacio Ducal, a él confiado.

En esa época, Pablo dividía su tiempo entre Verona y Venecia, donde, en 1555, alquiló un estudio en el barrio de los Santos Apóstoles. En ese mismo año, invitado por su compatriota, el padre Bernardo Torloni, inició con los frescos de la Sacristía el ciclo de pinturas que realizó para la iglesia veneciana de San Sebastián, labor que está documentada por los sucesivos contratos que firmó hasta 1565, y a la que asoció a su hermano Benedicto, el más fiel de sus colaboradores.

En febrero de 1556 se registro, en la Procuraduría de Supra, la suma de 60 ducados, honorarios que recibió Pablo Caliari por la decoración de la Biblioteca de San Marcos, obra de Sansovino, en la que intervinieron también José Salviati, Zelotti, Juan de Mio, Bautista Franco y Andrés Schiavone. Su éxito le valió la admiración de Ticiano, quien hizo que le concedieran como premio un collar de oro.

La adaptación de la personalidad del Veronés al ambiente artístico de Venecia se produjo espontáneamente, como por un encuentro natural y necesario. En 1560 siguió a Grimani en su embajada a Roma, y allí descubrió el mundo de Rafael y de Miguel Ángel. A su regreso, en aquel mismo año, puede remontarse la decoración al fresco de la villa que Palladio había construido en Maser para el patricio veneciano Marco Antonio Barbaro. Tras el éxito alcanzado con las pinturas de Maser, los encargos importantes se sucedieron, y su posición de pintor de fama se consolidó. En 1562, los frailes de San Jorge el Mayor lo invitaron a pintar una Cena, de grandes dimensiones, que querían colocar en su refectorio: trátase de Las Bodas de Caná, *cuadro inmenso, escenográfico —hoy en el Louvre—, que el Veronés terminó al año siguiente.*

Pablo se autorretrata, en dicha pintura, en la figura de un músico, en medio del ostentoso y refinado gran mundo veneciano. Él conocía los aspectos más vistosos y superficiales de esta sociedad; le gustaba la compañía alegre, la música, la conversación, la elegancia en el vestir (Sansovino, en 1561, decía que Pablo no sólo comenzaba a ser conocido como "raro en su profesión, sino también por su bella manera de conversar y de tratar a las personas"). Pero, en el ambiente mundano de Venecia, su espíritu se mantuvo cándidamente intacto, y su vida de apacible provinciano transcurrió allí de manera sencilla, clara y limpia como su serena pintura. Prudente en las relaciones con sus compañeros (en 1563 actuó, junto con el Tintoretto, Ticiano, Schiavone y Sansovino, como perito en el proceso entablado contra los hermanos Zuccato a propósito de los mosaicos que éstos habían realizado en San Marcos y es sintomático de su carácter el final del dictamen de Pablo: "No he expresado un juicio sobre las figuras ni sobre su calidad, porque no se me ha pedido"), fue prudente también en la vida familiar y en la educación de sus hijos, a los que mantuvo "retirados de las malas compañías y tratos nocivos, instruyéndolos en la máxima piedad" (Ridolfi). En la primavera de 1566 se había casado en Verona con Elena Badile, la hija de su viejo maestro, y con ella había tenido, en 1568, a Gabriel; en 1570, a Carlos (ambos se hicieron pintores y fueron colaboradores suyos, en los últimos años de su vida); en 1571, a Horacio Bortolo; en 1572, a Victoria Octavia. Vivía con su familia en la Calle de Ca' Mocenigo del barrio de San Samuele, en las casas de Jacobo Federici.

En 1571, en el refectorio del convento dominico de San Juan y San Pablo, se quemó el Cenáculo *de Ticiano; los padres, queriendo reemplazarlo, encargaron al Veronés esa* Última Cena, *que terminó el 20 de abril de 1573 y por la que, ese mismo año, se vio obligado a defender, ante los inquisidores del Santo Oficio de Venecia, la libertad de su pintura, juzgada indigna e irreverente. La defensa de Pablo fue un ejemplo de prudencia y de sagacidad acomodaticia por una parte, y de inteligencia aguda e inflexible, por la otra, rasgos todos típicamente veroneses.*

Las preocupaciones del proceso, sin embargo, no turbaron su vivir sereno, ni el ritmo de su trabajo, que prosiguió intensamente, solicitado por encargos de Venecia y del extranjero. Pero (y también en este caso es su humilde prudencia de provinciano la que se lo sugiere), llamado por Felipe II a España, "rehusó ir, por estar ocupado en las obras del Palacio Ducal e impedido por muchos asuntos". Trabajó hasta el final con alegría, aunque ayudado, en las obras de mayor empeño, por la colaboración de sus discípulos. En 1583 Pablo había adquirido, por 350 ducados, una quinta en la zona de Treviso: "en la villa de Sant'Angelo, una posesión de unos 25 campos aproximadamente, con casa y cultivo que reservo para mi uso...". Probablemente, en los últimos años de su vida, gustaba de ir a ella a menudo y allí fue donde enfermó, al asistir a una procesión durante las fiestas pascuales. "Acalorado por el viaje, presa de aguda fiebre", murió, ocho días después, el 19 de abril de 1588, y fue enterrado en San Sebastián.

"...Daba forma a las cosas vistas con su sola imaginación..."

1

Para la comprensión de la poética del Veronés resulta esencial la apreciación crítica de su profunda originalidad artística, consistente en la singular carga fantástica de su arte, a la que le fue posible transmutar en el mundo autónomo del más alto canto pictórico, no sólo las apariencias de la naturaleza, sino también las diversas tramas culturales ofrecidas por la situación pictórica veneciana de la primera mitad del siglo XVI. Sus notas fundamentales se captan ya desde su revelación como pintor. El bagaje cultural con que avanza su personalidad es de los más ricos y complejos, y se lo ofrece la propia Verona, encrucijada de diversas tendencias figurativas que confluían sobre la base tradicional, aún viva y elocuente, a la que representaban pintores "renovados" como el pseudo ticianesco Badile, que fue su maestro, Farinati y Brusasori. Entre las tendencias nuevas se encontraban las venecianas, de esa pintura tonal, todavía alimentada por el magisterio de Giorgione, representada altamente en la Catedral de Viena por la "Asunción" de Ticiano; las lombardas, en particular brescianas, con Moretto; las del valle del Po, en fin, las más estimulantes, procedentes de la "central" manierista mantuana, que, junto con el confortante lenguaje de Julio Romano, difundían dulces cadencias del Primaticcio, y las no menos seductoras de Parma, de donde provenía el arte del Correggio, reflejado en las elegantes gracias del Parmesano. Tampoco faltaban, en la cultura figurativa veronesa, rasgos formales rafaelescos, a través, no sólo de Julio Romano, sino también de la interpretación de Juan Francisco Caroto.

Pablo sabe apropiarse del formulario manierista con bien calculada medida y con penetrante capacidad de síntesis, adaptándolo como un soporte útil sobre el que apoyar toda la libre construcción fantástica del color, exaltado en la integridad de su esplendor luminoso. Su paleta pura, un poco áspera, asume el cromatismo tradicional de los maestros veroneses, del mismo modo que comprende el gusto apolíneo del Ticiano joven, aun cuando no acepte su tonalismo.

El encuentro con soluciones manieristas, de un repertorio propio del Parmesano y de Julio Romano, está documentado por los restos de la decoración que Pablo realizó, en 1551, junto con su coetáneo y fiel imitador Bautista Zelotti, en la villa de los Soranzo, construida por Sanmicheli en Treville, y hoy destruida: figuras alargadas, flexibles, realizadas con punzante grafía y ya pintadas con fuertes colores, reunidos con sutil sensibilidad.

Pero donde el color comienza a vibrar con toda la frescura y la vitalidad dignas del Veronés es en Venecia, en el Palacio Ducal, donde Pablo decora, junto con Ponchino, mediocre pintor romano de la escuela de Miguel Ángel que allí lo introdujera, y luego con Zelotti, los techos de la Sala del Consejo de los Diez y la de las Tres Cabezas. Puede decirse que en Venecia se alza el sol del amanecer del pintor y se inicia el largo y espléndido día de la parábola radiante de su pintura; y en ella tendrá lugar, también, el sol meridiano, la dorada tarde, y el crepúsculo todavía exquisito del artista. Allí sus criaturas serenas, vivas siempre en un elíseo soñado, bajo el puro cielo, conocerán su varia transmutación cromática, al paso de cada hora. Contra los lapislázulis de los cielos, atravesados por nubes luminosas, una clara humanidad comienza su vida apacible. La amplitud del ademán, que a menudo se convierte en forzada torsión, no turba su plácido existir. La complicación formal manierista no es para Pablo sino un útil expediente para el fraccionamiento de zonas cromáticas, que gusta aislar en momentos distintos, y cuya intensidad no sólo emana de cada uno

de los purísimos colores, como de una sustancia luminosa por sí misma, como las gemas, sino que es exaltada por las concordancias de colores complementarios, que su genio sabe aprovechar intuitivamente, extendiéndolas también a las zonas de sombra. De este modo, cada parte de la pintura, esté en luz o en sombra, participa de la exaltación cromática común.

Pero el complementarismo y el uso de las sombras coloreadas, si contribuyen a generar el puro goce que determina el cuadro, no son sino manifestaciones formales del lenguaje artístico del Veronés. A su penetración no debió escapársele la función, digamos, constructiva, de ese color concreto, esto es, dosificado en su intensidad luminosa, que determina por sí mismo la definición formal, la real consistencia de las cosas en el espacio. Creemos que es ésta la mayor conquista de Pablo: lograr, con medios pictóricos opuestos, nuevos y originalísimos, las mismas metas que la pintura tonal veneciana. En 1553, año de su primera prueba en el Palacio Ducal, la revelación de su pintura debió sacudir los ánimos e impresionar grandemente en Venecia, siempre cautivada por los prodigios del color.

La nueva fórmula cromática canta en la luz de los timbres puros, incluso donde la forma reposa en cadencias muy controladas, como en la *Virgen y Santos* de Vicenza, obra maestra juvenil, de ritmo armoniosamente rafaelesco.

El encargo aceptado en la segunda mitad del sexto decenio del siglo para decorar la Iglesia de San Sebastián, que conserva, debido a sus sucesivas intervenciones (1556, 1558, 1559, 1565), la documentación del progresivo enriquecimiento expresivo del Veronés, lo lleva a multiplicar las soluciones pictóricas, afrontando nuevos problemas en el orden de la composición. La finalidad narrativa de la Historia de Ester y Asuero traslada a la tierra, aunque bajo el cielo siempre presente, a las criaturas de Pablo Caliari, ya tipificadas en la belleza de los rostros y en el esplendente fasto de los vestidos, y orienta el gusto a situaciones escénicas complejas, que implican una meditada disposición de los grupos humanos, bajo la perspectiva atrevida de los fondos arquitectónicos. El acontecimiento humano no es visto nunca en su real contingencia, sino que siempre queda proyectado en una esfera ideal, en la pantalla intangible del goce de un recuerdo.

Tanto en cuadros alegóricos como los "tondos" de la Biblioteca Marciana, como en composiciones más amplias de estructura monumental: la *Presentación en el templo,* de Dresde, la *Unción de David,* de Viena, o la *Cena en Emaús,* del Louvre, donde la introducción de elementos retratísticos no afecta la firme serenidad de la contemplación fantástica, la imagen se realiza sólo a través de este proceso interior, de tendencia todavía manierista (Pallucchini).

Esta abstracción de la realidad, esta fijeza, digamos, de orden espiritual, es el fundamento de la escena, sólo aparentemente movida (no se confunda articulación con movimiento) de la *Cena en casa de Simón,* de la pinacoteca de Turín. A este sentido estático, o mejor, de reposo, en la métrica estructural, corresponden, además, medidas específicamente técnicas, que se convertirán en elemento habitual de la com-

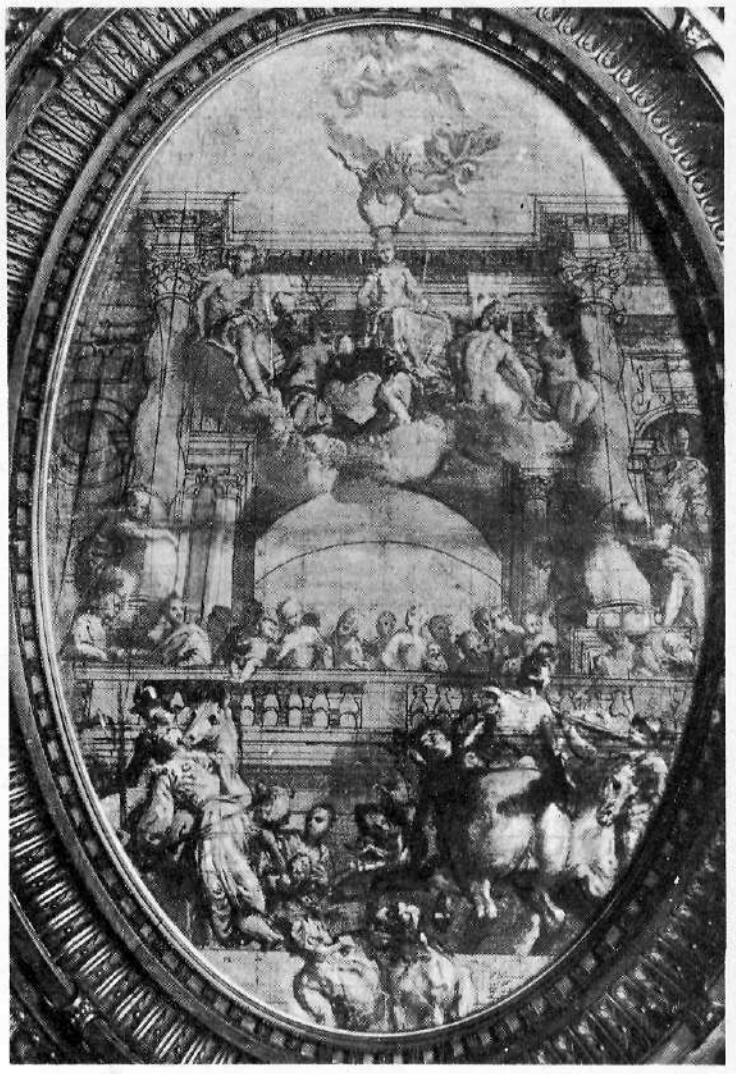
2

1 - Estudio para el "Calvario" del Museo del Louvre - Cambridge (Mass.), Museo Fogg (Foto Fiorentini).

2 - Estudio para una "Raquel junto al pozo" - Salzburgo, Biblioteca del Estado Federal (Foto Fiorentini).

3 - Boceto del "Triunfo" del Palacio Ducal de Venecia - Londres, Colección del conde de Harewood (Foto Fiorentini).

4 - Estudio para unos "Esponsales de Santa Catalina" - Rotterdam, Museo Boymans (Foto Fiorentini).



3

posición del Veronés. En un juego de "contraposiciones" sabiamente medidas, Pablo acostumbra equilibrar, en efecto, la divergencia de diagonales, soldando una forma a la otra en trabazones apretadas, que impiden la dispersión de fuerzas, es decir, todo lo que, en general, contribuye a producir la sensación de movimiento (Brizio). Pero el empleo de la contraposición tiene aún, sin embargo, en la intuición del Veronés, una finalidad de orden pictórico: la ensambladura formal; y con ello resalta bastante la aproximación de las zonas cromáticas y su exaltación compendiada.

La intensa fuerza colorista se corresponde, pues, con la trama formal y con las propias ideas de composición del artista, de modo tal que incluso el aparato arquitectónico asume la doble función de índice espacial y de pretexto cromático: fondo candente sobre el que se perfilan las siluetas más oscuras, o base de sombra para el relieve luminoso de las más claras. Así, pues, en la visión de nuestro pintor, los diversos elementos expresivos contribuyen a la transposición de la imagen al plano de la pura fantasía pictórica, y a la desvinculación de toda atadura naturalista.

Esta actitud espiritual de Pablo, que se apoya constantemente en la sensibilidad manierista, esta voluntad idealizadora, no disminuye ni siquiera cuando el empeño temático se impone con mayor fuerza, como en el caso de los retratos, que él dejó en abundancia, y admirables: siempre milagros de pintura, en los que el naturismo se transfigura en el puro goce del color. Al comienzo del séptimo decenio del siglo XVI brota, como un espontáneo florecer, el sereno mundo de la Villa de Maser. Tan natural e íntima es la adecuación de las formas del Veronés a la arquitectura de Palladio, que una misma fantasía parece mover la voluntad de los dos artistas; como si Palladio hubiera querido para las criaturas de Pablo, para sus dioses y sus hombres, la morada perfecta. Y Pablo sabe aproximarse a la visión de Palladio, no sólo en el ilusionismo de su pintura —multiplicando los acentos propios del repertorio decorativo paladiano—, sino también en la medida de su sentir "clásico".

En 1561, el año de las obras de Maser, la maduración del lenguaje artístico del Veronés había definido el carácter fundamental de su poética. Reconociendo el clasicismo de Pablo, no se hace implícita referencia a su tipo de cultura, que fue enriqueciéndose al amparo del trato de los mejores arquitectos (Sanmicheli, Palladio, Sansovino) y que, sin duda, determinó su gusto por el empleo de referencias arquitectónicas en tantos de los cuadros que pintó y, particularmente, en los frescos de Maser. Se puede considerar clásico al Veronés, sobre todo, en la naturaleza más intrínseca de su sensibilidad artística, en la olímpica serenidad de su visión, al margen no sólo de la contingencia naturalista, sino también de todo movimiento pasional, de toda turbación, de todo drama. No hay en su obra ni la fantasía alucinada ni la angustia espiritual de un Tintoretto, el "romántico del momento veneciano del siglo XVI", y antítesis de Pablo en espíritu y en conciencia pictórica. Si Tintoretto está ya fuera del Renacimiento, y si se ha despojado de todo presupuesto clasicista en su propio manierismo, el Veronés, que también se alimenta de estímulos manieristas, sigue siendo, sin embargo, por la índole clásica de su poética, la voz más elevada del último Renacimiento veneciano.

El tardío Renacimiento de Pablo Veronés participa del naturalismo sólo incidentalmente, en el gusto por la inclusión de detalles de ese tipo, pero si toca el "fondo de las cosas", lo hace, no sumergiéndose en su intimidad natural, sino decantando de ellas su valor existencial en una transposición fantástica. A este respecto, sigue siendo fundamental lo que ya de él dijo Ridolfi (1648): "... tuvo también como propósito imitar a la naturaleza, fin que se propone todo pintor... Siendo, sin embargo, Pablo de genio noble, y no contentándose con ordenar formas, la pintó más bella... Porque sólo ayudado por una feliz retentiva, daba forma a las cosas vistas usando exclusivamente la imaginación...".

Incluso cuando Pablo pinta paisajes, no como fondo de composiciones figurativas, sino en calidad de fines en sí mismos, como en la trama ilusionista de Maser, jamás decae su voluntad transformadora de lo real, ni busca ese efecto de "aire libre" que es el único objetivo de toda solución impresionista de la que, erróneamente, se le ha considerado antecesor.

Así, lo que en un artista mediocre se habría llegado a convertir en una convivencia imposible: la superposición de lo "clásico" y lo "manierista", de lo "fantástico" y lo "real" llega a ser, en manos del Veronés, estímulo de la más alta especulación imaginativa, lo

que le permite la realización, infinitamente varia, de su invención poética. En el caso de Maser, se diría que el alto canto del color viene a satisfacer una íntima, caprichosa aspiración de goce. Un goce sereno y sonriente, que no parece surgir de la voluntad de ilusionar, sino sólo de la de divertir, en el juego que finge una casa dentro de la casa, con las galerías, las puertas, las ventanas abiertas a un paisaje inventado, y con las criaturas viviendo un momento feliz. Están todos: el perrito en la escalera y la niña curiosa de la reunión de damas, el cazador que vuelve y los muchachos que se recrean, en la balaustrada, con los animales. Y en su puesto, en el cielo, los dioses, pero no muy lejanos, apenas un poco más altos que la señora Giustiniani y la nodriza que están en la galería, casi sobre la pérgola de vid dorada de otoño. La luz inunda esos aposentos, recorre la blancura de la ilusoria arquitectura, vibra en los rosas tiernos de las carnes y en los tonos puros que cantan en los ropajes. Es ya la luz del cálido sol meridiano la que irradia en esta "hora" de Pablo.

Siguiendo la trayectoria del arte del Veronés, no se encuentran cambios estilísticos notables ni infracciones en la coherencia de su lenguaje pictórico. Pueden identificarse momentos de mayor aliento poético o de calidad colorista más intensa, como, en el séptimo decenio, en la pintura *Venus y Adonis,* antes en Darmstadt, que es un fragmento de pura poesía ritmado en la luminosidad de su color exquisito, o en la titulada *El Milagro de San Jorge,* de la iglesia veronesa homónima, riquísima en la selección de tonos puros, cuya variedad está resaltada por una trama formal especialmente agitada. Obras más complejas, vinculadas a fines narrativo-decorativos y a la necesaria disposición escénica, no se resuelven en "máquinas" compositivas, sino que articulan el impulso del lenguaje melodramático en un orden siempre dominado por la conciencia armónica de la orquestación cromática. Logra así auténticas obras maestras, como la *Familia de Darío a los pies de Alejandro,* de Londres, o las telas pintadas para la familia Cuccina, hacia 1572, que hoy están en la Galería de Dresde.

El empeño temático, no obstante, no fuerza jamás el resultado figurativo, que sigue siendo siempre el primer objetivo de toda realización, ya sea de carácter profano o devocional, un retrato o un episodio.

La insistencia, por ejemplo, en el tema de las Cenas, en complicados cuadros de planteamiento escenográfico, obvias representaciones de una sociedad veneciana especialmente fastuosa, tomada, con evidente complacencia, en sus aspectos más mundanos, no debe engañar sobre inexistentes fines "ilustrativos". El Veronés está siempre libre de ellos, como lo confirman claramente sus sagaces y conocidas respuestas en el proceso de la Inquisición, que juzgaba irreverente y carente de sentimiento religioso su *Última Cena,* pintada en 1573 para el refectorio de los dominicos de San Juan y San Pablo. En ella —¿y por qué no?—, se encontraron poco convenientes "bufones, borrachos alemanes, enanos y otras procacidades". La respuesta de Pablo es la más clara afirmación de la indispensable libertad del artista: "Nosotros, los pintores, nos tomamos las licencias que se toman los poetas y los locos...", y formula también la más cándida confesión que pueda hacerse de la honestidad de su pintura: "Yo pinto y hago figuras". Sencillamente figuras, es decir, pretextos para la reunión de formas y colores, multiplicados en sus mutuas relaciones. Y Pablo no tuvo inconveniente en titular *Cena en casa de Leví* esta *Última Cena* suya, cambiando profundamente el significado de su pintura, con tal de poder dejar en su puesto a los "bufones, alemanes y enanos", es decir, las insustituibles notas formales de su alto discurso pictórico.

La pintura "solar" del Veronés alcanza, en su ocaso, valores exquisitos. Siempre ajena al tonalismo, va consiguiendo una especie de "entonación" luminosa armonizada, a menudo, con efectos crepusculares, de un gusto paralelo al de las soluciones de Bassano. En la *Adoración de los Reyes Magos,* que está en la Iglesia de Santa Corona de Vicenza, la intimidad nocturna está vivificada por una iluminación fantástica constante. Donde no resalta el tono prosaico de sus colaboradores —su hermano Benedicto, sus hijos Carlos y Gabriel—, Pablo alcanza resultados poéticos de gran altura. Puede apreciarse su realización clasicista en las *Alegorías* de Londres, mientras que en el *Matrimonio místico de Santa Catalina,* de la Academia de Venecia, se ve esa gozosa suntuosidad cromática que justifica perfectamente el comentario de Boschini a la pintura del Veronés: "...de modo que se pueden enumerar todas las pinceladas como si fueran perlas, rubíes, zafiros, esmeraldas y joyas de las más preciosas...". El color alcanza, en los techos de la sala del Colegio del Palacio Ducal de Venecia (1575-1577), una nueva plenitud expresiva, acompañada por una inspiración fantástica siempre fresca. En la serie de fábulas alegóricas pintadas para el emperador Rodolfo II, de las que se conservan fragmentos magníficos en la Colección Frick de Nueva York *(El poeta entre el vicio y la virtud)* y en el Museo Metropolitano de Nueva York *(Marte y Venus, Hércules y Juno),* la proclividad hacia lo intelectualizado, propia de una temática moralizante de cuño galante-erótico como ésta, no enturbia la claridad de factura del Veronés, de la que se goza como de un milagro pictórico.

Incluso cuando la languidez crepuscular del artista viene a transformar el sentimiento en patetismo —lo que indica la afinidad de este momento del Veronés con el mundo poético de Tasso—, como en el sublime cuadro de Madrid llamado *Venus y Adonis,* es siempre el puro canto del color, la alta serenidad de una eterna armonía lo que predomina.

A continuación, el estilo se hace más íntimo, y hasta los apuntes de paisajes adquieren un nuevo valor, insertando en la visión pictórica vibraciones cromáticas de gran refinamiento, como en el *Encuentro de Moisés,* pequeña obra maestra del Museo del Prado. En la noche de Pablo Veronés se alza, vibrante de extenuada dulzura, el último canto. Es el pequeño retablo de la Iglesia de San Pantaleón, en el que descubrimos un sentimiento conmovedor, una recogida meditación. Pero aún allí, el último mensaje del Veronés está confiado a la pura fantasía del color y a la palpitación de la luz.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - La Justicia (1551 - fresco trasladado a la tela - 2 x 1 m.) - Castelfranco, Catedral: Sacristía - *Es un fragmento de los frescos de la villa Soranzo, en Treville, salvado antes de la demolición del edificio por el conde Felipe Balbi mediante un procedimiento técnico nuevo en aquel tiempo (1815). El planteamiento formal de la obra es típicamente manierista.*

II - Juno derrama sus dones sobre Venecia (1553 - 3,65 x 1,47 m.) - Venecia, Palacio Ducal, Sala del Consejo de los Diez - *Es uno de los techos decorados por Pablo junto con Zelotti y Ponchino, siguiendo las sugerencias del humanista monseñor Barbaro. Sobre el esquema compositivo manierista se extiende ya el nuevo cromatismo del Veronés, de sensibilidad colorista.*

III - Retrato de una dama (1560 aprox. - 1,19 m. x 1,03 m.) - París, Museo del Louvre - *Este retrato de dama es, seguramente, del Veronés, aunque no se lo pueda identificar con completa certeza con el citado por Boschini: basta confrontarlo con el de la señora Giustiniani-Barbaro, conservado en la villa de Barbaro-Volpi de Maser, que, sin duda alguna, es de Pablo Caliari.*

IV - La Virgen entre una Santa Mártir y San Pedro (1560 aprox. - 1,15 m. x 1 m.) - Vicenza, Museo Municipal - *Es obra de la juventud de Pablo Caliari y perteneció a la familia Porto Godi, de Vicenza. Al medido ritmo de sus formas se le une un cromatismo exquisito tanto en las vibraciones luminosas de los ropajes como en la claridad "praxitélica" de las carnes.*

V - Baco revela a los hombres el misterio del vino (1561 aprox., fresco) - Maser, Villa Barbaro-Volpi: techo de la Cámara de Baco - *El tema de este luminoso fresco acaso le fuera también proporcionado a Pablo Veronés por el humanista monseñor Daniel Barbaro, quien había encargado al ilustre arquitecto Andrés Palladio la construcción de la mencionada casa.*

VI-VII - La Cena de Emaús (1560 aprox. - 2,90 m. x 4,48 m.) - París, Museo del Louvre - *En este cuadro, que perteneció a las colecciones de Richelieu y de Luis XIV, el relato se desarrolla de manera suelta y natural. Pero tanto los retratos de los personajes reales del episodio evangélico, como los de los personajes imaginarios sufren una transposición fantástica.*

VIII - Paisaje (1561 aprox., fresco) - Maser, Villa Barbaro-Volpi; pared de la Cámara de Baco - *La estancia está transformada, de modo ilusorio, en una galería abierta a fantásticos paisajes. Este cuadro, de fresca inventiva, pintado con vivaces pinceladas y con efectos de síntesis, ha sido, a diferencia de los otros, no sólo realizado, sino también ideado por Pablo.*

IX - La señora Giustiniani-Barbaro en el balcón (1561 aprox., fresco) - Maser, Villa Barbaro-Volpi, Sala del Olimpo - *Poniendo juntos en una visión unitaria, los retratos de la dueña de casa y de la nodriza, que se asoman a la galería, y las figuras mitológicas de los lunetos y del techo, Pablo resuelve de modo manierista la constante aspiración fantástica de su poética.*

X-XI - La familia de Darío a los pies de Alejandro (1565 aprox. - 2,34 m. x 4,73 m.) - Londres, Galería Nacional - *Esta tela fue adquirida por la Galería Nacional londinense en 1857; antes estuvo en el Palacio Pisani de San Pablo, en Venecia, donde la sitúa Boschini al referirse a ella. Una fantasía exquisitamente decorativa anima la composición de la rica situación escénica.*

XII - La Cena en casa de Leví (1573 - 5,55 m. x 12,80 m., detalle) - Venecia, Galerías de la Academia - *Esta Última Cena —pintada para el convento de los dominicos de San Juan y San Pablo en sustitución de una Cena de Ticiano destruida por las llamas— recibió el nombre del epígrafe después que la Inquisición encontrara en ella detalles inconvenientes y poco dignos del tema.*

XIII - La Adoración de los Reyes Magos (1575-80 - 3,20 m. x 2,34 m., detalle) - Vicenza, Iglesia de Santa Corona - *Semejante a la* Adoración *de la Galería Nacional de Londres, documenta la evolución del estilo de Pablo. La preferencia por atmósferas vespertinas y cielos de entonación más oscura no quita, en absoluto, luminosidad a las zonas cromáticas.*

XIV - Marte y Venus (o, más exactamente, Juno adoptando a Hércules) (1576-84 - 2,06 m. x 1,61 m.) - Nueva York, Museo Metropolitano - *En esta pintura, compuesta plásticamente y con extraordinario poder evocativo, la visión naturalista, en clave otoñal, está realzada por la intensa luminosidad de las delicadas vibraciones cromáticas, acentuada por la hora crepuscular.*

XV - La Dialéctica (1575-77 - 1,50 m. x 2,20 m.; techo) - Venecia, Palacio Ducal, Sala del Colegio - *La decoración de una parte del palacio mencionado fue confiada a Pablo después del incendio de 1574. En los once paneles con figuras alegóricas Pablo vuelve a encontrar el ardor juvenil de sus pinturas de la Sala del Consejo de los Diez, e igual exaltación cromática.*

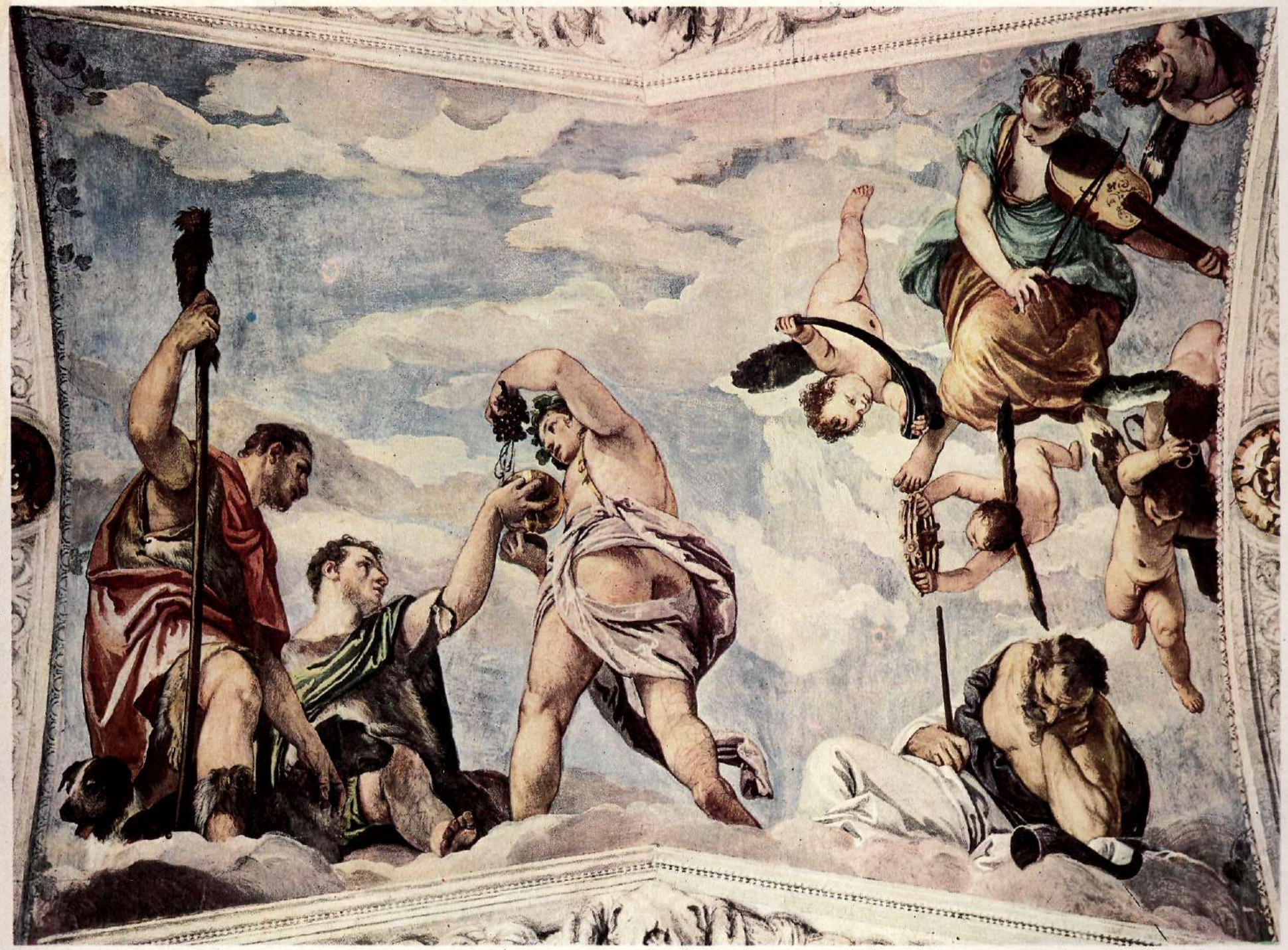
XVI - El encuentro de Moisés (1570-80 aprox. - 50 cm. x 53 cm.) - Madrid, Museo del Prado - *Es ésta una de las versiones de más calidad, por su intensidad cromática, de un tema que se repite varias veces en la producción última del Veronés. El interés por el paisaje sirve como pretexto para nuevas vibraciones pictóricas, las que dan particular fulgor a los valores tonales.*

XVII - Venus y Adonis (1570-80 - 2,12 m. x 1,91 m.; en la cubierta) - Madrid, Museo del Prado - *Esta tela, según Palomino, fue adquirida en Venecia por Velázquez para Felipe IV. La carga sentimental, típica del último período pictórico de Pablo, incide, no sólo sobre las figuras enlazadas en un nudo patético, sino también sobre la trama del vibrante paisaje crepuscular.*

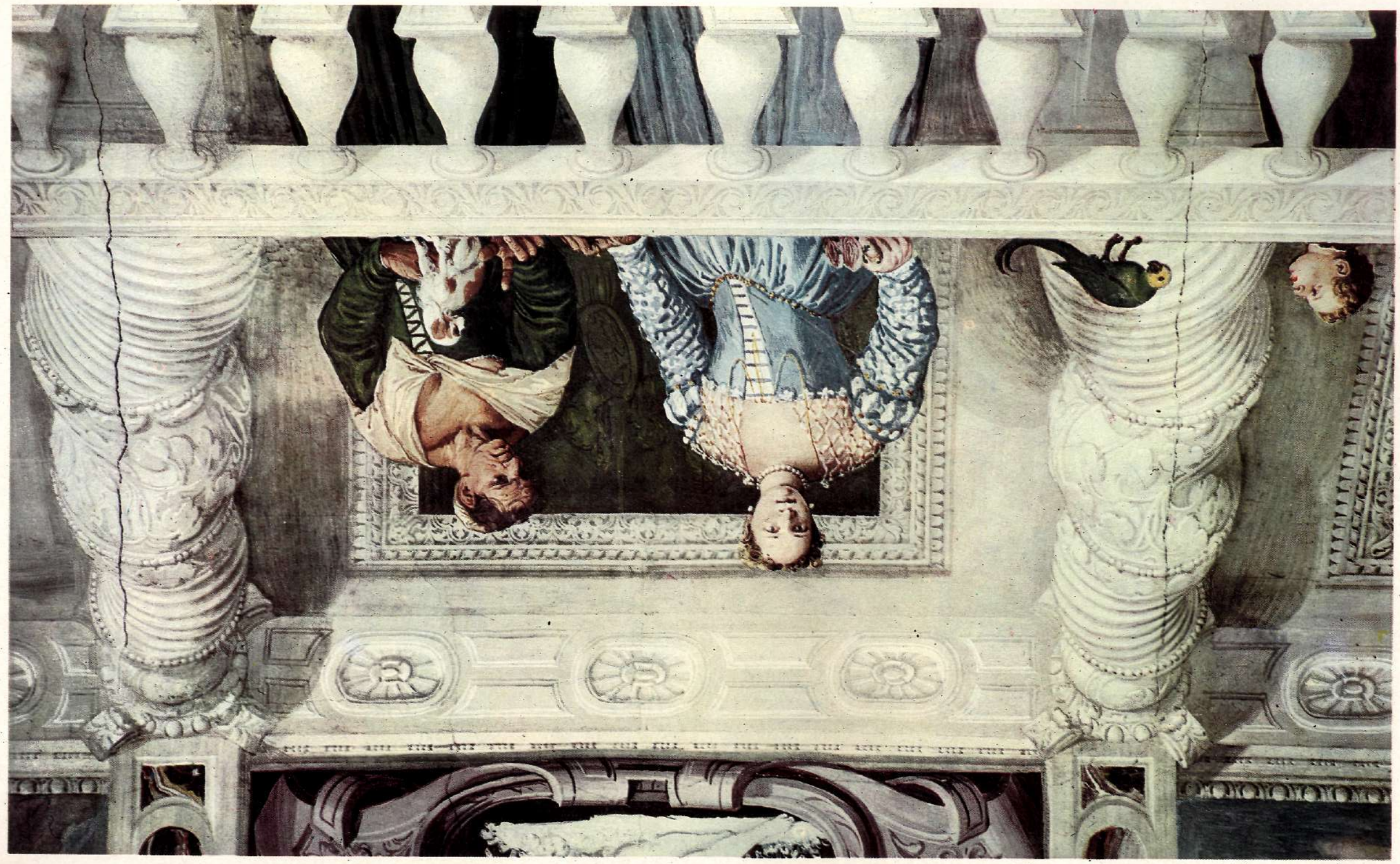
Arte 759.5 Ver-B v.1 000469

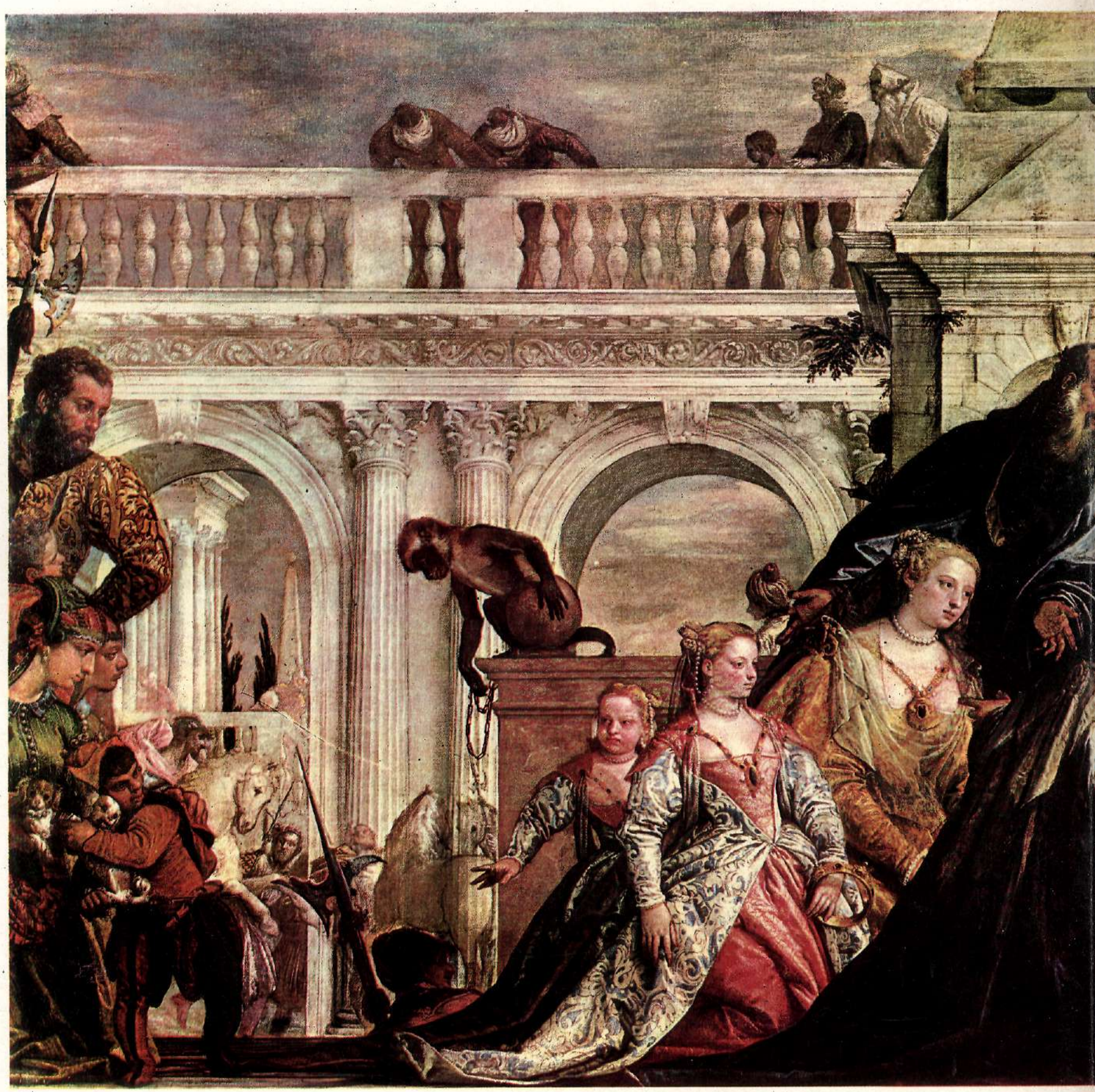
NO CIRCULANTE

IV



PAOLO VERONESE





PAVLVS VERONENSIS . F.

691.

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR MARÍA INÉS RIVERA

Pablo Caliari nació en Verona en el momento en que se hacía sentir en la Italia septentrional la influencia de la primera generación "manierista". En efecto, en 1527, año del saqueo de Roma, el discípulo predilecto de Rafael, Julio Romano, comienza la decoración del Palacio del Té en Mantua, monumento típico del "manierismo" peninsular, que servirá de modelo y guía a numerosos artistas del norte. Se inicia a la sazón un período artístico sumamente complejo en que se manifiestan tendencias contradictorias. Entran en acción los continuadores de los maestros del Alto Renacimiento, quienes reaccionan diversamente ante el clásico estilo que ha alcanzado su más alto grado de perfección en la Roma de los comienzos del siglo XVI. La nueva generación de pintores, oprimida por una herencia insuperable, se orienta hacia formas de expresión que son fundamentalmente anticlásicas, alterando los cánones consagrados, buscando efectos inéditos mediante el escorzo, nuevas combinaciones cromáticas y una factura que va desde la lisa, impersonal, del florentino Bronzino hasta la pincelada visible, cargada de dramaticidad, del veneciano Tintoretto. Es ésta una época de incertidumbre, de desasosiego, en que el artista, para afirmarse, se empeña en sorprender con una originalidad a veces rayana en lo excéntrico. En Roma, en Florencia, en Mantua, en Venecia y en otras ciudades de Italia los pintores ejecutan vastas composiciones murales de una temática complicada y erudita, en que suelen combinar la historia religiosa con la mitología y la alegoría.

El Veronés, que adquirió su oficio al lado de su tío Antonio Badile, pintor discreto, admirador de Ticiano, y luego siguió los consejos de Juan Caroto, artista que poseía un vivo sentido del color brillante y luminoso, perfeccionó sus conocimientos en Mantua, donde admiró los frescos de Mantegna y particularmente las colosales decoraciones de Julio Romano en el Palacio del Té, en cuya Sala de los Gigantes el discípulo de Rafael pretendió emular a Miguel Ángel, expresando la fuerza y la violencia de la lucha en un entrevero de cuerpos musculosos que ruedan y se desploman como rudos acróbatas circenses. De estas enseñanzas y experiencias, el Veronés adquirió una sorprendente capacidad para mover las figuras en el espacio y una gran destreza del pincel, de la cual dio muestras desde los primeros trabajos que realizó en Verona y en otros puntos de la región. Las pinturas que consolidaron su fama y le valieron, al parecer, su primer encargo en Venecia, a la sazón el centro artístico más importante de la península, son las de la villa Soranzo, cerca de Castelfranco, que decoró en 1552. Llegó a la Ciudad de la Laguna en 1553, en el momento en que rivalizaban dos grandes maestros, Ticiano y Tintoretto. El joven provinciano se adaptó con sorprendente rapidez a la bulliciosa suntuosidad de la vida veneciana, que satisfacía las inclinaciones de su naturaleza amable y voluptuosa. Asimiló muy pronto —y llevó a un mayor grado de perfección— los rasgos de la pintura local, caracterizada por su ardiente vitalidad, su riqueza cromática y su despreocupado optimismo. Pero no adhirió al tonalismo inaugurado por Giorgione, sino que se mantuvo adicto a una gama de colores claros y luminosos y a la forma cerrada que debía a su primera formación en el "manierismo" y a sus hábitos de fresquista, ya que la técnica del fresco impone al pintor las definiciones formales. Ninguno de los pintores venecianos —salvo Tiépolo, dos siglos más tarde— supo representar como el Veronés el gozo de vivir, el lujo de las fiestas, el esplendor de los banquetes, la majestuosa arrogancia de la sociedad cortesana y opulenta. Poco propenso a sentir y traducir los desgarramientos del drama, en que el Tintoretto encontraba su inspiración, menos sensible que Ticiano a las exquisiteces del oficio pictórico, describió las facetas más amables de la naturaleza y del hombre con un vigor, una enjundia y una lozanía que no tienen rival en la historia de la pintura. En su obra, de una admirable continuidad, no hay una grieta que permita sospechar un momento de indecisión, un vuelco en la perfecta adecuación de su estilo, destinado a encantar y seducir la mirada, más que a despertar emociones profundas.

El Veronés realizó una obra abundante en la que se destaca principalmente su producción de decorador. Su primer trabajo de aliento, en Venecia, fue la decoración de la iglesia de San Sebastián, donde se encuentra su mausoleo, la que, en verdad, puede considerarse como un museo del artista, pues éste realizó allí, en diversas oportunidades, series de pinturas en las que sobresalen las escenas de la vida de Esther. También actuó, a partir de 1553, como pintor del Palacio Ducal, donde ejecutó en el curso de los años vastas composiciones en las que se fue afirmando su talento de decorador.

Entre sus obras más significativas figuran los frescos de la Villa Maser, cerca de Treviso, construida por el arquitecto Palladio y residencia de los Barbaro. Palladio, en sus libros de arquitectura, se refiere extensamente a este edificio, pero llama la atención que no formule el menor comentario acerca de las pinturas del Veronés que son, empero, una de las creaciones más notables y felices del genio de éste. Aquí, Pablo Caliari resolvió crear con el pincel espacios imaginarios para dilatar las dimensiones reales de las habitaciones. Con este propósito pintó en las paredes arquitecturas simuladas, ritmadas por elegantes columnas jónicas y corintias que a menudo encuadran nichos ocupados por figuras pintadas que parecen salirse de su marco. Y abrió fingidas ventanas que dejan ver extensos paisajes de vastos cielos claros, tratados con audaz pincelada, con una técnica similar a la de las pinturas pompeyanas del cuarto estilo. Este interés por el ilusionismo pictórico de que hace gala el Veronés, ya se había manifestado en artistas de fines del siglo XV: en Mantegna, por ejemplo, cuya decoración del techo de la Cámara de los Esposos, en el palacio mantuano de los Gonzaga, había causado profunda admiración a sus contemporáneos. Más tarde, el Correggio continuó y perfeccionó este primer intento de Mantegna de abrir la cubierta mediante engañosos efectos de pers-

pectiva, y aportó soluciones que luego fueron llevadas hasta el máximo de sus posibilidades por los pintores barrocos. Pero el Veronés, en la Villa Maser, aplicó preferentemente los recursos del trampantojo a las paredes de las estancias, que presentan una armoniosa continuidad arquitectónica, prefiriendo para la decoración de los techos una convención adoptada por los pintores venecianos y que consiste en trazar en el cielo raso círculos, óvalos, polígonos curvilíneos y rectángulos que enmarcan diversas escenas o figuras aisladas. Característico de este tratamiento del pintor es la llamada Sala del Olimpo, en cuyo techo representó, en el centro, a la Eternidad, rodeada por Diana, Apolo, Venus, Mercurio, Saturno, Júpiter y Marte. En lo alto del muro imitó una sólida baranda a la cual se asoman una elegante dama —seguramente la dueña de casa— y su nodriza. Del lado opuesto corre otra balaustrada que deja ver a dos jóvenes, uno leyendo y otro con un perro. Estos personajes, vestidos a la moda de la época, representados en actitudes naturales y dotados por el Veronés de asombrosa corporeidad, causan sorpresa al desprevenido visitante de la villa que, en el primer momento, cree enfrentarse con seres reales, aunque extemporáneos.

Estos simulacros de la realidad gozaban de gran prestigio en la época del Veronés, lo cual justifica el empeño, casi infantil, que puso el pintor en exhibir su habilidad en lo que podríamos calificar de "fantasía imitativa". Para que no quedara duda acerca de sus intenciones ilusionistas y para perpetuar la imagen de los moradores de la Villa Maser, representó figuras entrando en las habitaciones por falsas puertas entreabiertas, por ejemplo a una niña, un paje, una dama sonriente, así como a un elegante cazador, acompañado por dos perros, que es, al parecer, el autorretrato del Veronés. Estos caprichos, esta afición por el trampantojo y por los trucos escenográficos serían intolerables si no estuviesen sustentados por una técnica magistral y por ese extraño sentido de la mesura que constituye uno de los rasgos notables del arte de Caliari. Si se analizan desapasionadamente los frescos de la Villa Maser, se llega a la conclusión de que los efectos de realidad están logrados con una extraordinaria economía de medios, dictada por un concepto de la síntesis formal que constituye la primera virtud del gran muralista. Y parece paradójico que esta facultad del Veronés sea el postrer resultado de su primera educación "manierista", cuya constante es la voluntaria alteración de los datos de la realidad visible.

Uno de los temas que el Veronés trató con particular deleite es el de las escenas de banquetes. Son famosas por ello sus composiciones tituladas Las bodas de Caná, *del Louvre, y el* Festín en casa de Leví. *Como a muchos pintores renacentistas, no le preocuparon los anacronismos y trasladó a los personajes del Nuevo Testamento al ambiente de su época. En* Las bodas de Caná *aparecen, por ejemplo, entre otros comensales, Leonor de Austria, Alfonso de Ávalos, Francisco I de Francia, Carlos Quinto, Victoria Colonna —la amiga de Miguel Ángel— y el sultán Solimán I. En el grupo de músicos colocados en el primer plano de la escena, el pintor se representó a sí mismo, tocando la viola, y retrató a sus más ilustres colegas, Bassano, Tintoretto y Ticiano. No es de extrañar, pues, que su fantástica interpretación de los Evangelios suscitara la inquietud del Santo Oficio.*

El Veronés, que había llegado a Venecia en el momento en que sus pintores lograban la plena madurez de un arte destinado a proyectarse en otras escuelas europeas, supo dar a su estilo un giro personal, que se singulariza por su alto sentido decorativo, por el vigor plástico de las amplias formas sintéticamente estructuradas y, sobre todo, por el empleo de colores claros en que dominan los grises perlados, los rosados, los celestes y los frescos verdes —uno de los cuales sigue llamándose, en el léxico de los pintores, "verde Veronés"— que se quiebran en reflejos bajo una luz uniformemente radiante. Además, el pintor hizo uso moderado de las sombras —a menudo coloridas— con el objeto de otorgar al cuadro la mayor luminosidad posible. Esto lo llevó a reemplazar el modelado tonal, cultivado hasta entonces, por el contraste de colores. Así estableció normas para la gran decoración mural, que fueron respetadas especialmente en el siglo XVIII, en particular por Tiépolo, y adoptadas luego por muchos pintores decoradores del siglo XIX. Otro rasgo de su estilo es la utilización de la perspectiva de horizontes bajos, sobre los cuales parecen agigantarse los personajes, que con frecuencia se destacan a contraluz sobre inmensos cielos claros. Por otra parte, educado en la disciplina de los grandes arquitectos de su tiempo (su compatriota Sanmicheli, Palladio y Sansovino), y con una mentalidad que podemos calificar de "urbana", el Veronés reemplazó generalmente los fondos de paisaje, en que sobresalieron muchos venecianos, por la representación de arquitecturas cuya lógica orgánica impone recia estructura a sus composiciones murales, sin caer nunca —a pesar de sus proporciones gigantescas— en la pesadez: ello se debe a la perspectiva aérea mediante la cual el pintor de Verona suaviza progresivamente los perfiles de los edificios, hasta diluirlos en la atmósfera lejana. En este aspecto, el Veronés fue el continuador de Gentil Bellini y de Carpaccio, con quienes compartió el amor por los bellos y coloridos espectáculos de su tiempo y de su amada Ciudad de la Laguna.

El siglo XVI veneciano se cierra gloriosamente con las dos enormes figuras del Tintoretto y del Veronés. Forman ambos artistas una pareja tan contrastada como la de Miguel Ángel y Rafael, en el ámbito romano. El Tintoretto, dramático, apasionado y de inspiración genial, retuerce la forma y fustiga la materia colorida para traducir sus inquietudes sociales y religiosas. El Veronés, sonriente, plácido y fastuoso, determina en el muro juegos de formas, ritmos lineales y armonías cromáticas felices, que constituyen la base de la gran decoración mural y son el resultado de un largo esfuerzo por captar la esencia del ideal clásico.

NO CIRCULANTE

BIBLIOTECA PÚBLICA R. M. VILLENA

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

PINACOTECA DE LOS GENIOS — La más grandiosa colección de arte del mundo. Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T.E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S.A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 806.580.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA		Pesos	150.—
Agente de suscripciones . .:	Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos:	Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires		
* COLOMBIA			
Distribuidora Tequendama S. A. - Carrera 13, Nº 18-38; *3er. piso - Bogotá*		*Pesos*	12.—
COSTA RICA			
Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José		Colones	8.—
* CHILE			
Publichile S. A. - Manuel Rodríguez 866 - Santiago		Escudos	
ECUADOR			
Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil		Sucres	25.—
EL SALVADOR			
Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador		Colones	4.—
ESPAÑA			
Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona		Pesetas	60.—
GUATEMALA			
De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala		Quetzales	1.20
HONDURAS			
Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa		Lempiras	2.50
(I) MÉXICO			
Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.		Pesos	15.—
NICARAGUA			
Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua		Córdobas	8.—
PANAMÁ			
Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá		Balboas	1.20
* PERÚ			
Distribuidora Limac S. A. - Avenida Bolivia 154 - Lima		Soles	35.—
PUERTO RICO			
Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan		Dólares	1.25
REP. DOMINICANA			
Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo		Pesos	1.20
URUGUAY			
Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo		Pesos	20.—
* VENEZUELA			
Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas			
Distribuidora Continental S. A. - Ferrenquín a La Cruz 178 Caracas		Bolívares	5.—

** Distribución a partir del 16 de abril de 1965*
(I) Fecha de aparición en México: 27 de abril de 1965

Correo Argentino C.C. y Suc. 3-27-34 y 60 (B) | Tarifa Reducida Concesión Nº 7470 | Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU
LOCA. 3223
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

3-11-65